

**А.Е. РАДЕЕВ**

*Кандидат философских наук, доцент*

*Санкт-Петербургский государственный университет*

**ПРИРОДА КАК МНОЖЕСТВЕННОСТЬ: ПОЗИЦИЯ ЭСТЕТИКИ**

В статье рассматривается понятие природы в контексте неклассической эстетики. С этой целью вводятся некоторые категории неклассической эстетики (глубокое, ладное и игривое), показывается их связь с формами производства эстетического и их отношение к эстетике природы. Также рассматривается место концепта множественности в отношении к понятию природы. Ключевые слова: эстетика, множественность, природа, глубокое, ладное, игривое, чувственность. Пожалуй, ушло в прошлое то подозрение, согласно которому экологическая эстетика – образование искусственное и нерелевантное как самой эстетике, так и экологической проблематике. Ушел в прошлое и тот зазор в представлении об экологической эстетике, согласно которому в России этот тип эстетики воспринимается с большим скепсисом, нежели на Западе. Возрастающее число академических исследований по экологической эстетике в России, интерес к ней со стороны неакадемического сообщества позволяет предположить, что период первоначального скепсиса пройден и пришло время для более спокойного концептуального анализа. Но это спокойствие – не столько успокоенность, сколько ситуация выбора. Нельзя не согласиться с В.В.Прозерским, отмечавшим, что экологическая эстетика «все еще находится в состоянии «взвешенности» и выбора дальнейшего пути» [1. С.27].

Даже беглый анализ круга проблем экологической эстетики позволяет предположить, что понятие об окружающей среде и взаимоотношении ее элементов трактуется в экологической эстетике на нескольких уровнях. Во-первых, речь идет об эстетике пространства и территории с характерной для нее трактовки эстетического освоения пространства, эстетического обустройства территории и определения эстетической значимости границ этой территории. Во-вторых, речь идет об эстетике природы – в том виде, как она формировалась на протяжении своей истории развития эстетики и нашла свое классическое выражение в конце XVIII – начале XIX в. Решающими моментами здесь стали незаинтересованность как качество эстетического отношения к природе, изящество природных форм и возвышенные картины природных сил как формы существования эстетических объектов в природе. Наконец, в-третьих, речь идет об эстетике среды, трактуемой как условие сосуществования природы и артефактов. В этом случае определяющими являются такие моменты, как активная роль реципиента в отношении со средой, формы сосуществования артефактов в среде и способы расширения границ средового пространства. Ниже я хотел бы рассмотреть второй уровень экоэстетической проблематики и предложить способ осмысления природы исходя из идей, свойственных современной эстетике.

Различие между классической эстетикой и современной вряд ли может быть предметом спора: слишком уж различны они по кругу проблем и способам их решения. Вопрос только в том, где именно пролегает это различие. В качестве гипотезы, развернуть которую в рамках этой работы не представляется возможным, буду придерживаться той точки зрения, согласно которой водораздел пролегает через фигуры субъекта и объекта и стоящие формы единства за ними. Иными словами, аксиоматика классической эстетики строится вокруг несомненности эстетического субъекта (субъекта оценки, удовольствия, отношения) и эстетического объекта (не-

сомненности его границ, устойчивых его характеристик). В свою очередь, аксиоматика неклассики строится вокруг дисперсии эстетического субъекта (его «умирания», «рассеивания», «размножения») и исчезновения эстетического объекта (его становление виртуальным, размывание его границ). Первый вариант можно назвать элементарной эстетикой (вслед за Фехнером, который впервые употребил это понятие, хотя и в ином значении). Ее особенностью является принцип единства: единство самого эстетического субъекта (его самотождественность), единство эстетического объекта (его собранность), единство того и другого в акте эстетического отношения. Ей противоположна эстетика, которую следовало бы назвать высшей, а ее принципом – отказ от субъектно-объектного отношения в пользу их альтернатив. Этот отказ был представлен в истории в разных вариантах: это и идея вчувствования (Липпс), и идея бытия-в-мире (Хайдеггер), это и целый ряд сначала экзистенциалистских, а затем постструктуралистских идей.

Если обратить это различие на эстетику природы, то несложно заметить, что в рамках классического представления об эстетическом отношении, строящегося вокруг несомненности субъекта и объекта, можно выделить два варианта осмысления эстетического отношения к природе:

- поиск того особого в природе, что вызывает эстетическое отношение;
- поиск того в субъекте, что позволяет иметь эстетическое отношение именно к природе.

В каком-то смысле эти три варианта возможных эстетических отношений к природе соответствуют здравому смыслу и всей картезианской традиции, согласно которым совершенно точно вот он субъект (я, мыслящее), а вот он объект (природа, протяженное).

Отсюда в рамках классики выделяется эстетика субъекта природы и эстетика объекта природы.

Но очень важно обратить не только на то, вокруг каких субъектов и объектов строится классика, но и какие стили чувственности классическая эстетика природы формирует. Речь идет именно о чувственном опыте, т.е. противоположном, с одной стороны, опыту мыслительному с его рассудочной основой, с другой стороны – опыту желания с его основой в принципах воли. Чувственный опыт может выражаться и в удовольствии, и в аффекте, и в эстетическом суждении, и в том, что в конце XX в. называли эстетической событийностью. В этой связи стили чувственности я связываю с моментами производства эстетического. Полагаю, что опираясь на историко-эстетический материал, можно выделить три классических режима производства эстетического: поэма, система и теорема и соответствующие им стили чувственности.

Особенностью первого момента является предположение, что эстетическое производится самим же субъектом (классикой называемым автором или гением) усилиями своих элементов (способностей, сил, вдохновения). Поэма – это творчество в том классическом его значении, согласно которому субъект силой имеющихся у него элементов производит эстетическое (произведение искусства, эстетический жест, эстетический объект), задачей же реципиента является угадывания того, что произведено субъектом. В самом простом варианте: автор силой своих способностей творит, реципиент же, постигая произведение, пытается понять, что заложено в нем автором. На более сложном уровне режим поэмы работает и в случае с эстетикой природы: эстетическое отношение к природе подразумевает, что все многообразие форм существует не по чистой случайности, но есть в

них особый порядок, посредством которого можно угадывать выраженное в ней неким субъектом (Богом, Разумом или даже рассудком, существующим als ob, как это было у Канта). Иными словами, природа как поэма – это созерцание того эстетического в ней, что отсылает к особому ее порядку, подчиненному чему-то извне.

Полагаю, что тот стиль чувственности, который связан с первой формой производства эстетического, т.е. с поэмой, можно назвать глубоким. Категории глубокого не часто уделяли внимания, как того хотелось бы. Но крайне важно, что опыт глубокого подразумевает двойное движение. Во-первых, движение от поверхностного плана к тому, что стоит за ним, т.е. движение к тому моменту единства, который и обеспечивает природу как эстетический объект. Во-вторых, имеется в виду и движение как направленность на центр глубины: подразумевается, что многообразие форм природы подчиняется некоему принципу или, по крайней мере, постулируется его существование так, как если бы он существовал. Простой пример: в каком смысле можно говорить о произведении искусства как глубоким? В том, что реципиент встречается с теми смыслами, которые ему были недоступны, о которых он и не подозревал и которые для него отсылаются к автору как тому, кто «точно что-то хотел этим сказать». Но что в таком случае природа как глубокое? Это, например, созерцание одной формы природы (этого вот листика) и другой (этого вот изгиба реки) как объединенные неким, пусть и смутно угадываемым принципом, т.е. предположение, что поверхность природных форм указывает на глубину, стоящей за ними – и в то же время глубину как своеобразную точку сборки.

Особенностью второго момента производства эстетического является предположение, что эстетическое производится не субъектом, стоящим за поверхностью формы, а самими же отношениями между элементами объекта. Этот момент – система – является творчеством в том его значении, согласно которому объект сам своими элементами и отношениями между ними производит эстетическое, задачей же реципиента в этом случае является внимательность к этому взаимоотношению. В самом простом варианте: произведение искусства взаимоотношением формы и его материала производит эстетическую реакцию у реципиента, достаточно настроенного на восприятие этого взаимоотношения. На более сложном уровне режим системы работает и в случае с эстетикой природы: формы природы предстают как порядок, восприятие которого возможно только при особой настроенности на него. В этом режиме уже нет предположения, что необходимо угадывание того, к чему отсылают формы природы – скорее, речь идет о внимании формам природы. Природа как система – это созерцание того эстетического в ней, что отсылает к особому ее порядку, но не подчиненному чему-то извне, а ориентированному на внимание.

Полагаю, что тот стиль чувственности, который связан со второй формой производства эстетического, т.е. с поэмой, можно назвать ладным. Если глубокое подразумевало скорее вертикальное отношение (одно и стоящее где-то по ту сторону него другое), то ладное строится на горизонтальном отношении. Однако, как и в случае с глубоким, опыт ладного подразумевает двойное движение. Во-первых, речь идет о движении от одного элемента к другому и к взаимоотношению между ними – словно скольжению и переходу от одного к другому. Но, во-вторых, имеется в виду и то движение, которое направлено на единство лада как «цветущей сложности» (термин К.Леонтьева). Простой пример: в каком смысле мож-

но говорить о ладном произведении? В том, что в нем видится сложность, но в то же время слаженная сложность, видится некая непростота в отношениях между элементами, но в то же время эта непростота предстает гармоничной. Чем в таком случае является природа как ладное? Это, например, созерцание многообразия природных форм без предположения, что они объединены одним принципом – скорее, напротив, эстетическое удовольствие доставляет само многообразие форм, вмещаемых природой, их рядоположенность несмотря на их кажущуюся несовместность. Особенностью третьего момента производства эстетического является предположение, что оно производится не субъектом и не отношениями между элементами объекта, а реципиентом в его активном созерцании. Этот момент следует назвать теоремой, и о нем можно говорить как о моменте творчества именно потому, что сам реципиент становится активным, производит эстетическое в виде набрасывания на объект собственных интенций. В самом простом варианте: эстетическое в произведении искусства производится в интерпретации реципиентом – эстетическое проявляет себя лишь в активном отношении к нему. На более сложном уровне режим теоремы работает также и в случае с эстетикой природы: реципиент должен примысливать природе особые качества (например, находить в ней те или иные смыслы, сравнивая формы друг с другом, или вмешиваться в природу, перекомбинируя или создавая в ней новые формы). Если первый момент подразумевал созерцание вертикалей в природе, второй – ее горизонталей, то третий момент исходит из создания новых форм, вкладывания их в природу, преобразование ее.

Тот стиль чувственности, который связан с третьей формой производства эстетического, т.е. с теоремой, я бы назвал игривым. Опыт игривого подразумевает, во-первых, движение от установленных правил игры к их нарушению, и, во-вторых, направленность на единство границ самого игривого, т.е. на удержание внутри правил самой игры. Простой пример: в каком смысле можно говорить об игривом отношении к произведению? В том, что предлагается одна его интерпретация, вызывающая новую интерпретацию, в какой-то момент игра этих интерпретаций начинает выходить за свои рамки, но все же они еще удерживаются активными усилиями интерпретатора. Природа представляет собою более сложный вариант, но и в том случае можно говорить о природе как игривом. Это, например, стремление сочетать разные формы природы друг с другом, это создание из одних природных форм другие – эстетическое удовольствие от игривого отношения к природе подразумевает удержание в пределах игривости, но в то же время стремление эти правила игривости нарушить (зачастую именно на игривое ориентированы произведения лэнд-арта).

Таковы три классические формы производства эстетического: поэма, система, теорема. Таковы три стиля чувственности, им соответствующие – глубокое, ладное и игривое. Общее всем стилям чувственности – единство как условие опыта; во всех трех случаях речь идет о воспроизводстве чувственного опыта единства. Это лишний раз подтверждает то подозрение, что за фигурами субъекта и объекта классики скрывается предположение их единства и потому более точно водораздел между классикой и современностью следует проводить по несколько иной территории – не между, с одной стороны, предположением субъекта и объекта, и, с другой, предположением их отрицания, а между единством (выраженным в двух видах) и множественностью. И можно предположить, что неклассическая эстетика, восстающая не столько против фигур субъекта и объекта, сколько против

единства, ими предполагаемого, предлагает иные формы производства эстетического и иные стили чувственности.

К сожалению, пока не достаточно материала – исторического, теоретического и практического – чтобы говорить подробно об образе неклассической эстетики, основанной на отказе от единства. Тем не менее, я хотел бы предложить контур отношения этой эстетики к обозначенной эстетике природы.

В самом деле, можно говорить о постепенном складывании эстетики множественности (Ницше, Делез, Буррио, Бадью), для которой отказ от субъекта подразумевает введение практик субъективации, отказ от объекта происходит в пользу его дисперсии и его становления виртуальным, в целом же эстетика множественности подразумевает идею ускользания как принципа восприятия. Каким же предстает в таком случае эстетическое отношение к природе?

Опуская аналитику множественности в эстетическом опыте, лишь предположу, что идея множественности подразумевает три процесса: сомножение элементов, их размножение и присомножение.

Природа как сомноженная с точки зрения эстетического отношения к ней – это переход от одного воспринятого к другому без образования единого, а потому и без иерархии между моментами восприятия. Эстетика природы – это, прежде всего, природа вне вертикальных отношений, но и без понимания природы как единого организма. В наиболее кратком словесном виде этот момент эстетики природы предстает как «и еще»: сочетание одного с другим – с тем, чтобы сочетание не останавливалось на полученном, а сомножалось далее. Например, в созерцании природы в рамках неклассического отношения важно не столько то, что одна его форма сочетается с другой, а то, что это сочетание не «заземляется» ни в каком единстве: природа как множественность – это сомноженная природа, когда одна его форма сочетается с другой, та – с третьей, и дело не в том, что мы уходим в дурную бесконечность, а в том, что само эстетическое отношение к природе запускается в режиме «и еще!», для которого не столь уж важно, дурная бесконечность или нет. Это стиль чувственности, противоположный глубокому.

Природа как размноженная с точки зрения эстетического отношения к ней – это негация воспринятого, введение различий в воспринятое в пользу иных различий. Эстетика природы в этом случае – это восприятие самых различных способов производства различий. В наиболее кратком словесном виде этот момент эстетики природы предстает как «и не то»: размножение ускользает от единых форм в пользу дальнейшего размножения. Например, в созерцании природы важна уже не столько «цветущая сложность», сколько цветущая несложенность, то, насколько многообразны различия и различия самих же различий в природе; природа как множественность – это размноженная природа, т.е. невозможность сочетаний, сопротивляемость природным формам, противодействие любому единству, тут же образующему множественность. Это стиль чувственности, противоположный ладному.

Наконец, природа как присомноженная – это отношение, подразумевающее, что сомножение и размножение сами вступают между собой в отношение сомножения и размножения. Эстетика природы в этом случае состоит в восприятии нового качества множественности в природе, в свою очередь порождающей новые два ее аспекта. В наиболее кратком словесном виде этот момент эстетики природы предстает как «и вот это!»: при-

сомножение создает новое качество множественности, запускающей новые отношения сомножения, размножения и присомножения. В этом случае следует говорить о круговороте природы в эстетическом аспекте ее восприятия, если под круговоротом понимать два аспекта, вступающие в отношения этих же двух аспектов. Например, в созерцании природы важна уже не возможность создавать из одних форм природы другие, сколько сама избыточность форм природы для этого созидания; природа как множественность – это присомноженная природа, т.е. избыток природных форм, их невписываемость в сами формы природы, их преодоление и становление не-природой. Это стиль чувственности, противоположный игровому.

Таким образом, предельно классическая по своим истокам эстетика природы может развиваться и в рамках неклассической эстетики. Здесь я представил лишь абрис этой эстетики. Каковы же ее рамки, горизонты и перспективы – это еще предстоит узнать.

Статья подготовлена при поддержке РГНФ в рамках проекта № 12-03-00533 «Роль экологической эстетики в сохранении ценностей культуры»